

# Zeichnungen von William Strang

William Strang, Hans Wolfgang Singer

# ZEICHNUNGEN VON WILLIAM STRANG

# MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

FÜNFTER BAND

## WILLIAM STRANG

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

# ZEICHNUNGEN VON WILLIAM STRANG

FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN NACH DES MEISTERS ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG VON PROFESSOR DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Sinsel & Co., G. m. b. H., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

# Verzeichnis der Tafeln

24 AKTSTUDIE — Silberstift, 320 : 234
25 Studie zu dem Holzschnitt „ISAAK SEGNET JACOB“ — Aquarellierte Federzeichnung, 308 : 309
26 Studie zu dem Holzschnitt „ISAAK SEGNET JACOB“ — Kreide und Rötel auf braunem Papier, 313 : 227
27 Studie zu dem Gemälde „GESPIELINNEN“ — Kreide auf grauem Papier, 367 : 269
28 Studie zu dem Gemälde „GESPIELINNEN“ — Kreide und Pastell auf braunem Papier, 358 : 283
29 Studie zu dem Gemälde „NACH DER ARBEIT“ — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 367 : 319
30 Studie zu dem Gemälde „DAS LACHEN“ — Rötel, 407 : 265
31 Studie zu dem Gemälde „DAS LACHEN“ — Graphit, 407 : 266
32 Studie zum BILDNIS L. BINYONS — Kreide auf grauem Papier, 325 : 249
33 Studie zu dem Gemälde „DAS LIEBESLIED“ — Rötel, 202 : 326
34 Studie zu dem Bild „DIE TANZERIN“ — Aquarellierte Zeichnung, 410 : 250
35 Studie zu dem Gemälde „AM ANFANG“ — Rötel auf Japan-Papier, 380 : 318
36 Studie zu dem Gemälde „DAS MODELL“ — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 350 : 287
37 Studie zu dem Gemälde „DIE TANZER“ — Kreide und Pastell auf gelblichem Papier, 382 : 317
38 Entwurf zur Radierung „DER VERLORENE SOHN“ — Feder, Pastell und Wasserfarbe, 337 : 447
39 Entwurf „CHRISTUS IN EMMAUS“ — Federzeichnung und Wasserfarbe, 349 : 499
40 ENTWURF ZU EINEM GEMALDE — Aquarellierte Zeichnung, 283 : 237
41 FIGURENSTUDIE ZU EINEM GEMALDE — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 373 : 356
42 Entwurf für den Steindruck „AM MORGEN“ — Kreide auf Japan-Papier, 400 : 280
43 Studie zu dem Gemälde „FAUSTKAMPFER“ — Rötel, 260 : 355
44 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280
45 AKTSTUDIE — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 305 : 322
46 AKTSTUDIE — Rötel, 315 : 235
47 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280
48 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280
49 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280
50 SELBSTBILDNIS — Kreide und Rötel, 360 : 310

Mit Ausnahme der Nummern 11, 22 und 23 wurden die Originale freundlichst vom Künstler geliehen

Das einzige Land, in dessen neuerer Kunst der Naturalismus nicht Fuß fassen konnte, ist England. Merkwürdigerweise ist der erste Versuch einer naturalistischen Richtung gerade hier gemacht worden. Es ist nicht allgemein erkannt worden, bleibt aber unleugbare Tatsache, daß der Praeraphaelitismus, jene Schule der Jahre 1849–52, insoweit es sich um die Prinzipien des Naturalismus handelt, ein deutlicher Vorläufer von Manet und seiner Richtung war. Fesselnd ist es nun, sich mit der Erscheinung näher zu beschäftigen und zu vergleichen, was daraus geworden ist gegenüber der Schule, die wir allgemein als die naturalistische gelten lassen.

Damals, noch kurz vor der Mitte des Jahrhunderts, hatten die drei Träger der „neuen" Richtung die Forderung auf ihr Programm gesetzt, daß die übliche Ateliermalerei aufhören müsse; man müsse vielmehr alles direkt vor der Natur malen. Das Stilisieren, damals nur in der Richtung der Verniedlichung ausgeübt, wurde verpönt. Rossetti schuf zwei religiöse Bilder, in denen er völlig von der Überlieferung abwich, sich selbst die Komposition nach eigenem Wunsch stellte, und seine Modelle, die eigene Mutter und Schwester, genau so malte, wie er sie vor sich sah, ohne sie irgendwie „verklären" zu wollen. Hunt hat ein Nachtstück tatsächlich bei Mondlicht im Freien gemalt, um den Lichteffekt wirklich überzeugend heraus zu bekommen. Ein Botanik-Professor hat seine Schüler vor das Bild Millais' geführt, weil er sagte, er könne ihnen die Flora so besser vorführen, als wenn er sie mit hinaus in die Natur nähme. Als dieser selbe Millais sein „Tod der Ophelia" malte, hat er sein Modell – die Miß Siddall – sich mit ihren Kleidern ins Wasser legen lassen, und sie in aller Gemütsruhe so gemalt. Ärger, sollte man meinen, könne man den Naturalismus überhaupt nicht treiben.

Und doch – es ist ein ganz eigenes Ding mit dem englischen Naturalismus von damals und ist bis heute ein eigenes Ding damit geblieben. Die genannten Künstler malten wohl die Dinge genau richtig, und genau wie sie sahen. Aber sie wählten sie sich aus. Sie haben sich Situationen aus Dichterwerken herausgesucht, um danach Bilder zu schaffen; Situationen sogar, die

eher zwischen als aus den Zeilen heraus zu lesen waren, so daß sie, wie sie komponierten, immer noch eine höchst eigene Leistung ins Feld schickten. Später haben sich diese naturalistischen Anfänge in ganz heterogene Richtungen verzweigt, darunter eine hochromantische, die vom Abmalen der Dinge wie sie tatsächlich sind, nicht das geringste mehr wissen wollte.

Der Naturalismus auf dem Festland dagegen, in Frankreich also und nun ganz besonders bei uns in Deutschland, ist sofort in Realismus umgeschlagen. Res, das Ding, hat an sich eine ungeheuere Bedeutung erlangt. Das Ding ist eine unleugbare Tatsache, eine nicht hinwegzustreitende Wahrheit, und sobald einmal die Wahrheit auf dem Panier der Kunst steht, ist jedes Ding, das eine sowie das andere, vollwertig. Unser Naturalismus hat logisch zu der Folgerung geführt, daß man nicht nur vor der Natur in ihren Erscheinungen, sondern vor jeder Erscheinung unbegrenzten Respekt haben muß. Wir haben uns, wenigstens eine zeitlang, darauf versteift, nicht nur die Natur richtig, sondern wahllos Dinge, in Gegensatz zu Gedanken, zu malen.

Die Achtung vor der Wahrheit, die in der Sache als solcher liegt, hat auf dem Kontinent dazu geführt, die Scheu vor allen Konventionen der bisherigen Kunst abzulegen, und das ist eben der große Punkt, wo sich der Naturalismus der Engländer von dem unsrigen trennt. Diesen Schritt haben sie nie mitgemacht und werden sie nie mitmachen. Um nur das Schlagendste zu erwähnen, im Studium und im Vortrag des Nackten ist bei uns nun schon seit längerer Zeit der sogenannte „letzte Lappen" gefallen. Als die Reaktion gegen die vorangehende Zeit der Akademischen Formeln am stärksten war, hat man sogar geradezu darin geschwelgt, das unverhüllt zu malen, was selbst so freimütige und naive Geschlechter wie jene des 17. Jahrhunderts möglichst umgingen – wieder, wohlgemerkt, am meisten bei uns Deutschen, die wir immer die folgerichtigsten waren. In England aber verstand man sich nicht dazu: dabei kann man sich vielleicht immer noch streiten, ob Unaufrichtigkeit und Prüderie, oder ob ein feinerer Geschmack den Ausschlag gegeben haben.

Wir begrüßen mit dem Künstler des vorliegenden Bandes zum ersten Mal einen Ausländer, einen Engländer (im weiteren Sinne des Wortes) in unsrer Monographienreihe. Ich glaube, daß nichts anderes so sehr dem Betrachter von Strangs Zeichnungen gleich ins Auge springen wird als der Unterschied im eben angedeuteten Sinne zwischen ihnen und den Werken der deutschen Meister in den vier vorangehenden Bänden. Auch hier finden wir Akte, genug also der Arbeiten, die auf die genaueste Erfassung des

Naturobjektes gleichſam dringen. Sie ſind nun auch wunderbar ſcharf und richtig geſehene Mitteilungen aus dem Leben – nicht etwa leere oder auch nur ſtiliſierte Schemen. Und doch, welch anderer Art iſt dieſer Naturalismus als jener von Klinger, Liebermann, Stuck und Greiner! Das drückt ſich nicht etwa nur aus in der Behandlung der „bekannten Stelle mit dem Feigenblatt", wie Heine ſie nennt. Nein, die Natur überhaupt und vor allem der nackte Menſch wird nicht derart unter die Lupe genommen, gleichſam auf den Seziertiſch gelegt wie bei uns. Es handelt ſich um eine künſtleriſche Anſchauung, die ſich nicht dazu entſchließen kann, den Schleier der zwiſchen dem Künſtler und der Natur ſteht, ſo ganz zu zerreißen.

Bei Strang finden wir dieſe charakteriſtiſche Eigenſchaft der engliſchen Kunſt wieder, obwohl er ſonſt ſich ganz und gar nicht einfach neben die Maſſe der Engländer ſtellen läßt. Er liebt ſogenannte „häßliche" Typen: alſo ſtumpft ſich im Fall des Nackten ſein Naturalismus nicht etwa an dem Verſuch alles zu „Verhübſchen" ab. Er verfolgt ganz eigenartige Gedanken und ſcheut nicht im geringſten vor abſchreckenden Stoffen zurück, während ſonſt der ausgeſprochene Zug ins Zarte und Weiche, die Neigung zum Lieblich-Angenehmen und Graziös-Unterhaltenden der Engliſchen Kunſt im allgemeinen nicht abzuerkennen iſt.

Aber der Geburt nach iſt ja William Strang auch nicht ein Engländer, ſondern ein Schotte. Die Schotten haben in der Kunſt, vor allem in der graphiſchen, zu London neuerdings Aufſehen gemacht. Cameron ſowie Bone, deren Arbeiten heute, trotzdem ſie noch in den beſten Jahren ſtehen und rüſtig weiter arbeiten, in den Verſteigerungsſälen ſo hoch getrieben werden, wie die Blätter Whiſtlers nach des unſterblichen Meiſters Tod, ſind Schotten. Keiner von allen weiſt die guten und intereſſanten Eigentümlichkeiten der Raſſe in ſo hohem Maße auf wie Strang, der unter ihnen der Pionier iſt.

Strang kam ziemlich jung nach London, wo er die Slade Schule beſuchte und in der Hauptſache Schüler des herrlichen Legros wurde. In manchen Punkten waren ſie kongeniale Naturen. Legros hat länger als ein Menſchenalter in London gehauſt, dort ſeine Frau, ſeinen Schaffenskreis, ſeine Heimat gefunden. Aber bis zuletzt hatte er kaum mehr als ein paar engliſche Brocken bewältigt. Wie ſeine Kunſt ihre Richtung von innen heraus nahm und ſich durch die Moden der Welt nicht auf einen Augenblick beeinfluſſen ließ, ſo konnte die Umgebung, das tägliche Schickſal am Menſchen ſelbſt in ſeiner Abgeſchloſſenheit nicht rütteln. So iſt auch Strang, der doch in den Jahren,

die äußeren Eindrücken gegenüber am allerempfänglichsten sind, seine Studienzeit zu London verbrachte, dann stets auch in London ansässig geblieben ist, durchaus seiner Nationalität treu geblieben. Es gibt natürlich einen ausgesprochenen Londoner Künstlertyp. Er ist nicht so mondän wie der Pariser, vielleicht, aber er ist entschieden großstädtisch und „fortschrittlich". Der Londoner Künstler verachtet die sogenannte Gesellschaft nicht, sondern gliedert sich, mit seinem seidenen Zylinder, ihr an. Unser Meister aber wandelt zwar mitten unter ihnen, frisch und frei, gern gesehen, aber ohne Konzessionen. Sein nie versagender Witz und sein heiterer Optimismus, seine reizende Natürlichkeit führen ihn überall ein, ohne daß er es nötig hätte, sich gesellschaftliche Allüren zu geben.

Legros hatte von seinem Lehrer, Lecoq de Boisbeaudran, eine Weisung erhalten, die er seinen Schülern weitergab. Es ist die Weisung, daß man die Kunstübung im Sinne einer logischen Stilisierung treiben muß. Wenn man die Kreide oder den Bleistift handhabt, wenn man die Feder oder die Radiernadel führt, wenn man mit dem Pinsel Farben auf die Leinwand setzt oder mit dem Meißel Stücke von einem Marmorblock schlägt, so ergeben sich in jedem Fall gewisse Richtlinien des Arbeitens von selbst. Denken wir nur einmal an die Malerei. Die Öltechnik gestattet ein Herummalen im Bild mehrere Tage lang – denn man kann das, was man auf die Leinwand gesetzt hat, lange flüssig und bearbeitungsfähig erhalten. Sodann kann man Farben bis ins Unendliche vermischen und abtönen. Bei der Freskotechnik kann man immer nur ein kleines Stück auf einmal in Angriff nehmen und muß es gleich fertig malen, so lang der Kalk naß bleibt. Eine Korrektur und das Herummalen im Bild sind so gut wie unmöglich, endlich gibt es überhaupt nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Farben, die sich auf der nassen Wand verarbeiten lassen. Die Grundbedingungen des Handwerkes also sind bei diesen zwei Arten der Malerei durchaus verschieden. Ähnlich gibt der sogenannte Bleistift, besser gesagt der Graphit, einen etwas grauen, speckigen Strich, und seine Führung ist in jeder Richtung, gerade, krumm oder rund gezogen gleich leicht, während die Feder einen trockenen, schwarzen Zug hergibt. Gegen den Strich läßt es sich schwerer arbeiten mit ihr, andrerseits kann man die Breite der Linie viel leichter variieren mit der Feder als mit dem Graphit. So hat jede künstlerische Technik ihre Besonderheit, um die man nur herumkommt, wenn man ihr Zwang antut. Ein solcher Zwang aber wäre unkünstlerisch. Im Gegenteil, der Stil für jede Technik ist aus dieser

jeweiligen Besonderheit herauszuentwickeln. Was sich von selbst ergibt, soll man entfalten und nötigenfalls aus der Not eine Tugend machen.

Der Stil in diesem Sinne, als eine verständnisvolle Ausnutzung der gegebenen Mittel, war für Lecoq das Maßgebende in der Kunst. Gerade wie die Naturalisten, die aber auf anderem Weg zu der Anschauung gelangten, rückte er das Was in der Kunst in zweite Linie. Aber er wollte nicht nur das rein Stoffliche zurückdrängen in der Kunstübung, er war auch bestrebt, es zu verhindern, daß Äußerliches, also irgend etwas Reales, sich bestimmend auf die Anschauung und Auffassung seiner Schüler legen sollte. Sie sollten ihre Aufgabe zunächst darin erblicken, die Technik richtig anzuwenden, nicht darin irgend etwas, was sie gesehen oder erdacht hatten, mittels der Malerei wiederzugeben. Und um dieses Ziel zu erreichen, hat er sie vom Modell unabhängig gemacht. Nachdem einmal durch die Arbeit vor dem Modell das künstlerische Sprechen sozusagen erlernt worden war, schickte er seine Schüler auf die Straße, mit keinem anderen Werkzeug versehen als mit dem Auge. Nachhause gekehrt, mußten sie aus dem Gedächtnis zeichnen, was sie gesehen hatten. Ganz abgesehen von der Freiheit, die ein derartiges Verfahren an und für sich schon mit sich bringt, lag dessen Wert darin, daß der Künstler nicht mehr vom Modell, das vor ihm steht, völlig in Anspruch genommen wurde. Infolgedessen konnte er seine ganze Kraft an die Vervollkommnung des stilistischen Elements setzen.

Wie weit diese Grundsätze, durch Legros vermittelt, bei Strang nachwirkten, wird man erkennen, wenn man erfährt, daß von den ungefähr 550 Radierungen, die unser Künstler bis zum Ende des Jahres 1903 geschaffen hat, nur eine einzige (abgesehen von etlichen Bildnissen natürlich) direkt vor der Natur entstanden ist. Zwischen dem Modell und dem fertigen Kunstwerk schoben sich stets die Natur- und die Gedächtnis-Studien.

Fünfhundertundfünfzig Radierungen in zweiundzwanzig Jahren — davon mindestens fünfhundert Originalarbeiten! Das ist eine bemerkenswerte Leistung, die sich natürlich nur dadurch erklärt, daß Strang während dieser Spanne Zeit im wesentlichen nur Radierer war. Wir in Deutschland kennen das so gut wie gar nicht, und auch Paris hat nur ausnahmsweise Fälle vorzuzeigen, daß ein Künstler sein Leben nur durch diese Art Arbeit allein fristet. Bei uns mußte der Radierer, um sich das nötige Brot zu verdienen, Reproduzent sein. Wenn er das in Paris wenigstens nicht nebenher war, so hat er sich auch eben sein Brot nicht verdient und kam ans Verhungern, wie

z. B. der Fall Charles Méryon zeigt. In England aber ist Seymour Haden ausschließlich Originalradierer gewesen, was Legros verdient hat, hat er durch die Originalgraphik verdient, und immer wieder finden wir, das neue Kräfte, wie Bone zum Beispiel, in diesem Lande von einem Liebhaberkreis getragen werden, der es ihnen ermöglicht, dieser edelsten Kunst, der Radierung, treu zu bleiben.

Strang zeigte zu Anfang die Schulung Legros', ja, in dem größten, was Legros mit geschaffen hat, in der Landschaftsradierung, könnte man heute noch die Abhängigkeit verfolgen. In den Hauptgrundlagen seiner Kunstanschauung gehört er der Legrosschule also an, wurde aber, wenn auch des Meisters bedeutendster, doch nicht sein Lieblingsschüler. Das kommt wohl daher, daß er, aus seinem Volkstum heraus, etwas seiner Kunst zuführte, was nicht so ganz in dem ästhetischen Programm der Legros-Richtung liegt — eine leidenschaftliche dichterische Phantasie. Zweifellos hat sich etwas von keltischen Urahnen, jenem Volk, das sich durch die bilderreiche Sprache, das rege Vorstellungsvermögen halb übernatürlicher und besonders grauslicher Dinge auszeichnet, auf unseren Künstler vererbt.

Unter seine frühen Werke fallen mehrere Platten, zu denen er selbst Gruselgeschichten schrieb, z. B. „Das Ende" und „Das Phantom". Letzteres ist die Geschichte von einem Chloraltrinker, der nachts am Tisch sich seinen Studien hingeben will und bald dem Hang nach seinem alten Laster verfällt. Da erblickt er auf einmal eine merkwürdige Gestalt, die ihm gegenüber an der anderen Seite des Tisches sitzt. Halb ist es sein eigen Bild, halb ist es Freund Hein, der ihm nach langer Unterhaltung das Chloralfläschchen reicht, aus dem er dann seinen letzten Zug trinkt. Diese und andere Geschichten erschienen in der periodischen Veröffentlichung „English Etchings".

Bald aber versuchte sich Strang in einer längeren Dichtung als Begleitung zu einer Reihe von Radierungen. „The Earth Fiend" — der Erden Dämon — ist eine Ballade in schottischem Dialekt. Als im volkstümlichen Ton gehaltene Allegorie schildert sie den Kampf des Bauern mit den ihn bedrohenden Mächten der Erde — ein Epos vom Schicksal des Landmannes, der durch Ausdauer und Zuversicht endlich zum Sieg geführt wird.

Noch viel schöner ist die Ballade „Death and the Ploughmans Wife" ⟨Der Tod und des Pflügers Weib⟩. Eine Bauersfrau sitzt gegen Abend, auf den Mann wartend, in der Kammer und bringt ihr Kleines zu Bett. Da pocht es, und ein abgelumpter Bettler steht vor der Tür. Erst will sie ihn fortschicken,

weil er das Kind aufgeweckt hat, dann aber erfaßt sie Mitleid, und sie gibt ihm ein Mahl, beschenkt ihn auch, wie er fortgehen will. Da dankt er ihr und sagt, sie möge sich etwas von ihm erbitten. Es kommt ihr sonderbar vor, daß der Bettler ihr was geben oder gewähren solle; so fordert sie ihn auf, halb im Spott, wenn er sich durchaus erkenntlich zeigen wolle, so möge er versuchen, die Schweine in den Stall zu treiben; das würde er wohl aber, mit seinen müden kranken Gliedern und den Krücken, nicht zu Wege bringen. Der Alte wendet sich, spricht eine seltsame Zauberformel aus, und siehe da, von allen Seiten her eilen die quietschenden Ferkel und Schweine, von einer unsichtbaren Macht getrieben, in den Koben. Noch ehe die Frau sich von ihrem Erstaunen erholt hat, sagt der Alte, sie solle nun noch eine Gabe ungebeten erhalten, und zwar ist es die, daß Niemand, ob Mensch, ob Vieh, den Schweinekoben verlassen könne, ohne daß sie es erlaube.

Der heimgekehrte Mann, dem sie ihre Erlebnisse erzählt, will nicht viel von dem Alten wissen und schimpft auf das sich herumtreibende Bettlerpack. Jahr und Tag vergehen; des Pflügers Weib holt Wasser am Brunnen, und wie sie in den Hof zurückkehrt, kommt ihr der Tod entgegen, in seinen Armen ihr Kind. Sie schreit und fleht ihn an, er solle es wieder herausgeben; aber er will davon nichts wissen. Da bittet sie, sie wolle es wenigstens einmal noch umarmen. Kaum hat sie es gefaßt, so flüchtet sie damit in den Stall und der Tod ihr nach. Dort hält sie ihn gefangen. König und Bettler warten auf ihn, sagt er, die Zeit drängt, manche sträuben sich, und andere harren seiner sehnsüchtig. Aber sie läßt ihn nicht davonschleichen, ehe er ihr versprochen hat, sie und die ihrigen unbehelligt zu lassen bis zu dem Tag, an dem er herbeigerufen wird.

Herrlich ist die Bilderreihe, zu der die Verse gedichtet worden sind. Auf dem Titelblatt spielt ein kleines Kind Fußball mit dem Totenschädel, während daneben, auf der Erde, die Mutter, erschöpft von der überstandenen Gefahr, sitzt. Es ist eine große, ernste Gestalt, wie ein Millet, würdig und ewiggültig. Ganz wunderbar ist das Blatt als formale Dekoration: das könnte ein Dürer so gemacht haben. Die Stilisierung des Himmels und die Anpassung der Schrift zu dem übrigen Teil der Radierung sind unübertrefflich schön. Auch bei dem Blatt, auf dem der Bettler vor der Tür steht, gemahnt einen die Größe der Linienführung an Dürer. Daneben gibt es prachtvolle Schabkunst- und Kaltnadelblätter, ein jedes in der Vollendung des Vortrags so hervorragend, daß es dem Auge wohltut, ehe der Geist nur angefangen hat, sich mit dem Sinn

der Darstellung zu beschäftigen. Vielleicht das staunenswerteste von allen ist das Blatt, auf dem dargestellt wird, wie der Bauersmann des Abends zu seinem Kinde wiederkehrt, und die Mutter ihm erzählt, daß sie es errettet hat. Zahllose Abstufungen der Töne und Farben hat der Künstler, man weiß nicht wie, mit seinem einfachen Weiß und Schwarz auf das Papier gezaubert, und selbst bei der größten Tiefe sieht man die einzelne Linie noch deutlich durch; stets ist ihr die Selbständigkeit gewahrt worden.

Weitere Radierungen, wie „Die Hexen Macbeths", „Death and Dr. Hornbook" (zu einem Gedicht von Burns), ein „Totentanz" (der die Gerippe in Mönchskutten, auf Stelzen tanzend, zeigt), „The Castaways", „The fallen Cross" sind von eben dem Geist einer etwas schauerlichen Phantasie erfüllt. Ihr Walten findet einen Höhepunkt in Strangs Illustrationen zur berühmtesten Ballade, die die englische Literatur aufzuweisen hat, zu Coleridge's „The ancient Mariner" (Der alte Seemann).

Zwei Blatt aus dieser glänzenden Folge von Radierungen gehören mit zu dem schlechthin Besten, das das neunzehnte Jahrhundert auf diesem Gebiet geschaffen hat. Man kann anders, aber man kann nicht schöner radieren, wie „Der Brautzug" und „Tod und Leben im Tod". Hier offenbart sich eine Kunst der Linie, die einfach stupend ist. Man kann die Striche fast zählen, es gibt deren nicht einen zu viel, aber auch nicht einen zu wenig: jeder ist von erstaunlicher Ausdrucksfähigkeit. Der Vortrag ist von einer künstlerischen Breite, die jener der größten Meister der Malerei, von Hals, Velazquez und Romney ebenbürtig ist. Dabei ist die Formensprache geläutert und edel, nicht aber etwa gefällig, oder süßlich und abgeschmackt, wie die englische Kunst so leicht wird, wenn sie das Derbe, Allzumenschliche verklären will.

Später wird diese Phantastik immer heroischer, z. B. in „Mutter Erde" (auch wieder ein fesselndes Vergleichsstück, wenn man es Greiners „Gäa" zur Seite stellt) und „At the Back of Beyond". Sie wird übrigens dann auch rein formal, nicht literarisch: als Strang diese Radierungen schuf, hat er sich nichts „dabei gedacht". Gelegentlich kommt geradezu eine Goyasche Stimmung über ihn, wie bei der „Groteske", den „Tänzern", der „Maske" und den „Verehrern" (oder „Anbetern").

Mit Radierungsfolgen begleitet hat Strang dann noch, unter andern, die Erzählungen seines Landsmannes R. L. Stevenson, die von Rudyard Kipling, den Milton, den „Don Quixote", Waltons „Compleat Angler", Bunyans „Pilgrims Progress" und Lessings „Nathan der Weise".

„I like to do poor folk", – ich mache gerne Armeleut, sagte er mir einst. Das war 1895, als bei uns die berüchtigte Armeleutmalerei noch im Glanz stand. Strang hat sie betrieben, ohne die geringsten Berührungspunkte mit der festländischen Bewegung zu haben. Seine Armeleutekunst ist ja in der Tat auch eine grundverschiedene von der, die wir von Deutschland, Belgien und Frankreich her kennen. Er interessiert sich nicht für den Armen als solchen und packt ihn nicht programmatisch an. Für ihn ist er nur willkommen, insofern er ihn der lästigen Sorge überhebt, sich mit der ewigen englischen Sucht nach süßlicher Gefälligkeit, sich mit dem bürgerlichen Begriff des Kunstschönen auseinanderzusetzen. Wie stets tritt er, nachdem er dem Künstler einmal diesen Dienst geleistet, als Stoff ganz in den Hintergrund. Auch hier liegt dem Künstler gar nichts daran, seine armen Leute, sondern nur seine Kunst der Linie oder des Schwarz-Weiß uns nahe ans Herz zu rücken. So sprechen „The Umbrella Mender", „Meal Time", „After Work", „The Soup Kitchen", „The Sick Tinker", „On the Road", „Poor Peter" nur von der Umsetzung der Flächenerscheinungen der Natur in Linien, von der Kunst, mit dem Strich und dem Fleck die Farbenwerte der Vorlage zu paraphrasieren. Selbst so scheinbar tendenziös betitelte Blätter wie „Poverty", „Despair", „The Cause of the Poor", „Socialists", „Salvation Army" denken nicht daran, uns für die sozialen Fragen zu erwärmen, etwa wie es ein Constantin Meunier oder gar seiner Zeit ein Léon Frédéric taten.

Die Neigung zu den „Armeleut", zweifellos, hat Strang auch noch zu einem anderen Schritt geführt, mit dem er in Großbritannien ganz allein dasteht. Ohne von Uhde etwas zu wissen, hat er es auch unternommen, biblische Szenen im Gewand unsrer Zeit zu schildern. Die Hochzeit zu Cana zeigt das Milieu etwa einer großen schottischen Bauernhochzeit. Und doch wieder – Strang ist nicht eigentlich zum christlichen Maler geworden. Uhde war das, bei all seinem Realismus, in genau so starkem Maße, wie der fromme Schnorr es war. Aber welches Thema Strang auch anfaßt, und packt er es noch so leidenschaftlich, immer bleibt es für die Kunst da, nie ist seine Kunst Dienerin des Stoffes.

Auf zwei weiteren Gebieten ist Strang zum Meister der Nadel geworden, auf dem der Landschaft und Ansicht – die große Spezialität der englischen Radierung überhaupt – und auf dem des Bildnisses. Besonders im Bildnis ist er zu einem Ansehen gelangt, daß ihm keiner den Rang ablaufen kann.

Im allgemeinen hält er sich dabei nicht so sehr an das Vorbild Rembrandts, wie an dasjenige des größten Bildnisradierers der Vergangenheit, an Van Dijck. Das Feingefühl für die richtige Wirkung, die im radierten Bildnis zu erzielen ist, erstreckt sich bis zur Komposition, das heißt, bis zur Wissenschaft, wie ein Kopf oder eine Halbfigur in die Plattenfläche zu stellen ist. Das ist nicht so einfach, wie man glauben könnte. Stauffer hat z. B. sich jede Wirkung bei seinen Bildnissen verdorben, dadurch, daß die Köpfe in eine lächerlich kleine Platte hineingequetscht sind. Daß er für ein feines Ebenmaß kein Gefühl hatte, beweist der Umstand, daß es ihm auch nicht gelungen ist, seinen in ganzer Figur sitzenden Keller richtig in den Plattenraum einzustellen. Beim Freytag verschwindet die Figur wieder derart in der Fläche, daß das Bildnismäßige völlig verloren geht. Wie wunderbar sitzen aber Strangs Bildnisse auf der Platte, z. B. der Justice Lindley, Cosmo Monkhouse, Thomas Hardy ‹die große Platte› und Rudyard Kipling.

Das Bildnis ist es denn auch gewesen, was unserem Künstler seinen Glücksfall gebracht hat — aber nicht das radierte Bildnis. Fast zwanzig Jahre hat Strang tapfer als Kämpe der Schwarzweißkunst gearbeitet, und er hat es auch vermocht, sich und seine Familie damit zu erhalten. Aber, immerhin — Reichtümer lagen für den Radierer des schließenden neunzehnten Jahrhunderts nicht aufgestapelt. Jetzt ist es ja bedeutend besser geworden, und der Graphiker, die sich mit Leichtigkeit etliche Tausende im Jahr verdienen, gibt es selbst in Deutschland eine ganze Anzahl. Die Maler, wenn sie einmal Erfolg haben, sind aber auch heute noch immer besser daran. Strang verfiel auf eine Art Bildnispastell, die an Holbeins berühmte Zeichenmanier, z. B. an seine Folge von Köpfen in Windsor erinnert. Sie ist noch weicher, vielleicht noch ein wenig naturalistischer als Holbeins Weise, und taugt besonders zu Frauen- und Kinderbildnissen vortrefflich, da die Zartheit des Modells mit der der Technik gut im Einklang stehen. Aber die Männer haben nicht weniger Gefallen daran gefunden, wie es scheint. Strang hat zweimal nach Amerika, oft nach Schottland, auch zweimal nach Deutschland reisen müssen, er konnte nirgends alle die Bestellungen auf solche Bildnisse erledigen, die vorlagen. Für den König von England mußte er die Mitglieder des Order of Merit in dieser Weise konterfeien. Neben reichlichem klingenden Lohn hat diese Kunst ihm hohe Anerkennung gebracht, sodaß er Associate der Akademie und Präsident der International Society wurde. Stolz haben ihn seine neuen Würden nicht gemacht, er ist immer noch der alte liebenswürdige,

bis zur Sorglosigkeit optimistische Mensch geblieben, der voll von Schnurren steckt, gern lebt und leben läßt.

Zum Schluß muß ich noch seiner Malerei gedenken. Ernsthaft mit dieser Kunst hat er sich erst seit etwa dem Jahre 1895 beschäftigt. Einen wesentlichen Rückhalt erhielt sie durch seine Ernennung zum außerordentlichen Mitglied der Akademie. Bekanntlich sind die Engländer darin von einer seltenen Voreingenommenheit. Auf den Künstler, den sie nicht achten, wenn sie ihn nicht gar geradezu verachten, schwören sie fest, sobald er einmal die magischen Buchstaben A. R. A., oder noch besser R. A., hinter seinen Namen setzen darf. Strangs großes Lebenswerk sind seine Radierungen: sein Erfolg liegt in den Bildniszeichnungen beschlossen. Aber auch seine Malerei ist eine würdige Schönheitsverkünderin. Schönheit verkünden, das ist ihr eigentlicher Zweck. Sie baut sich auf auf einen äußerst geschmackvollen, wenn auch nicht gerade zwingenden Kolorismus. Es ist der Kolorismus, der sozusagen aus der Hantierung mit den Pigmenten erworben wird, nicht aus der Natur selbst oder aus einer programmatischen Auffassung. Wiederum die logische Evolution der Möglichkeiten, die die Technik bietet, gibt die Grundlage für den Stil ab. Nur ist sie hier nicht so einfach zu folgern, wie auf dem Gebiet der Graphik, und wenn wir erklären wollten, daß Strang den richtigen Weg in der Malerei eingeschlagen hat, so können wir doch nicht annähernd so weit gehen, und, wie bei seiner Graphik, bekennen, er habe den einzig richtigen gefunden.

Volltönende, an die Renaissancekunst Venedigs anklingende Allegorien und halbarkadische Szenen sind das schönste und eindrucksvollste, was wir von des Meisters Pinsel erhalten haben. Das stoffliche Interesse ist wiederum in den Hintergrund gerückt, und auch hier will die prächtige Farbe nichts weiter schaffen als eine schöne Dekoration für das Auge.



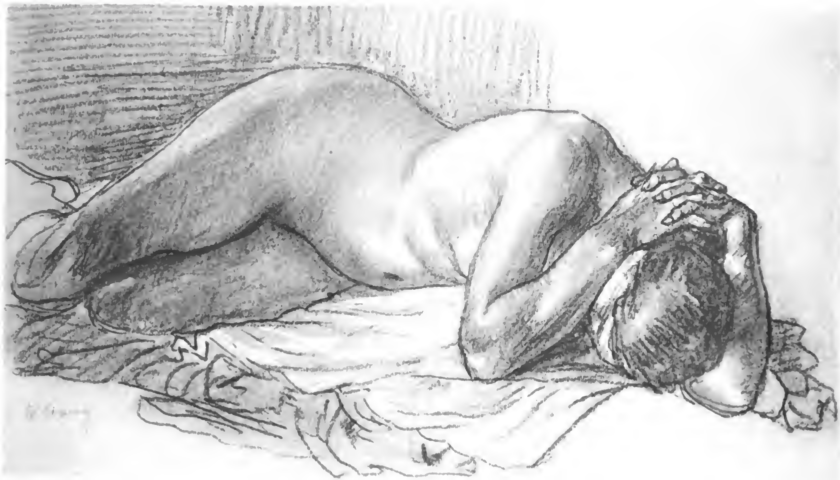

STUDIE ZU DEM RADIERTEN BILDNIS DES HERRN J. R. CHRISTIE



STUDIE FÜR EINEN UNVOLLENDETEN BIBLISCHEN HOLZSCHNITT



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG“




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG"



BILDNIS DER LADY CROMER




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE „AL FRESCO“

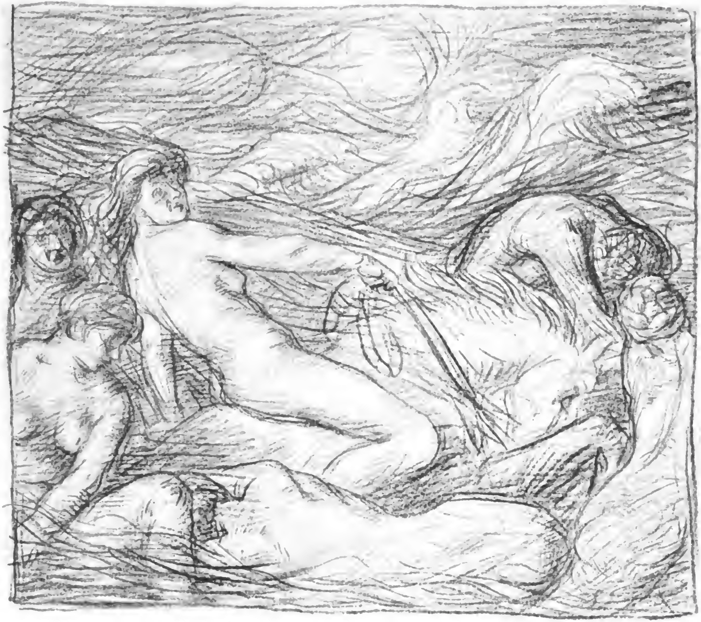




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „AL FRESCO“



TANZENDE FRAUEN



ENTWURF FÜR EINEN STEINDRUCK: „DIE ROSSE DES NEPTUN“




PROF. LEONHARD FANTO



STUDIE ZU DEM BILDNIS DES HERRN KENNEDY AUS AYR




BILDNIS DES ALWYN BUCKLEY



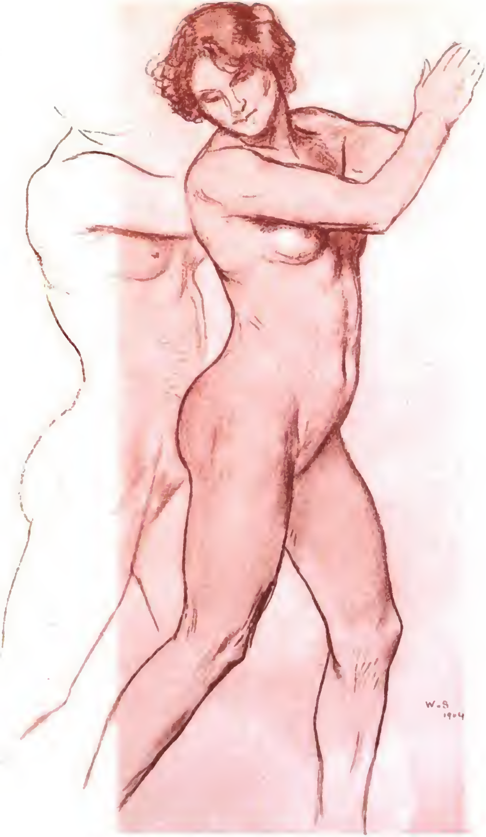
STUDIE ZU DEM BILDNIS DES HERRN WILFRIED BUCKLEY




STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER“



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER"




AKTSTUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER"




STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR“



GEWANDSTUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR“



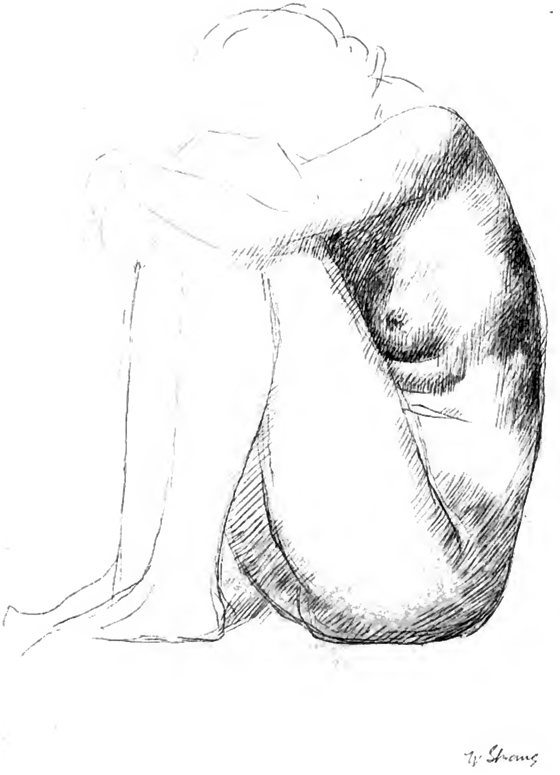

STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR"



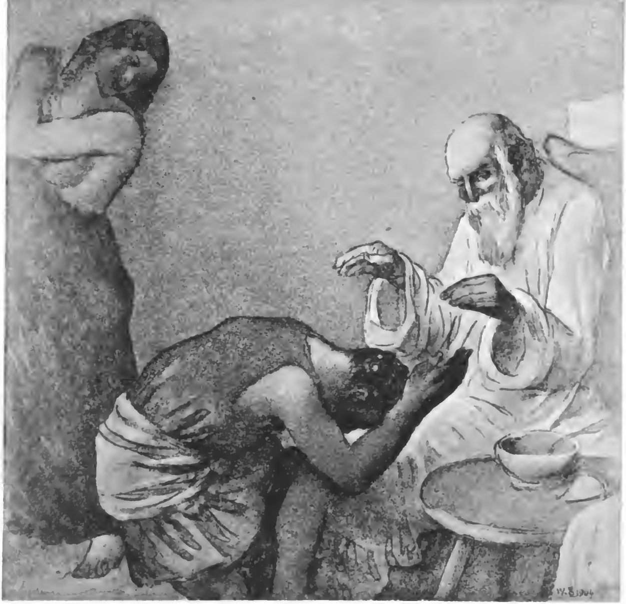

KNABENBILDNIS (PETER STRANG)




STUDIE ZUR RADIERUNG „TOD UND TOD IM LEBEN"
AUS DER FOLGE ZUR BALLADE DES ALTEN SEEMANNS



AKTSTUDIE



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „ISAAK SEGNET JACOB"




BEWEGUNGSSTUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „ISAAK SEGNET JACOB"



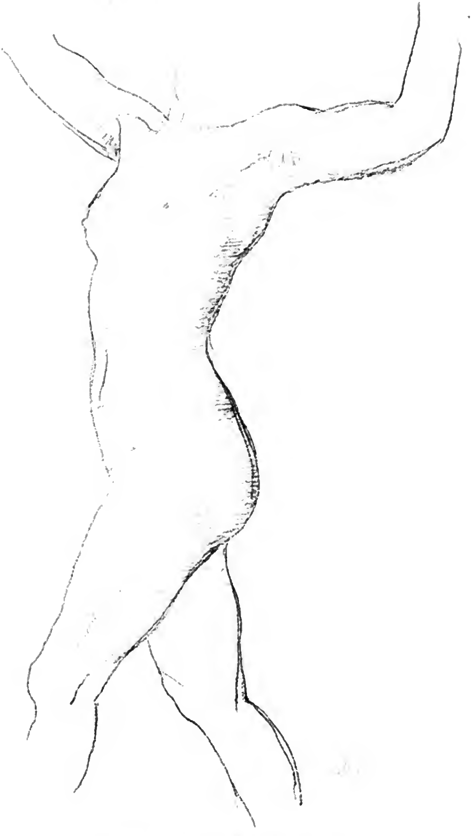

STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „GESPIELINNEN"




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „GESPIELINNEN“




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „NACH DER ARBEIT"



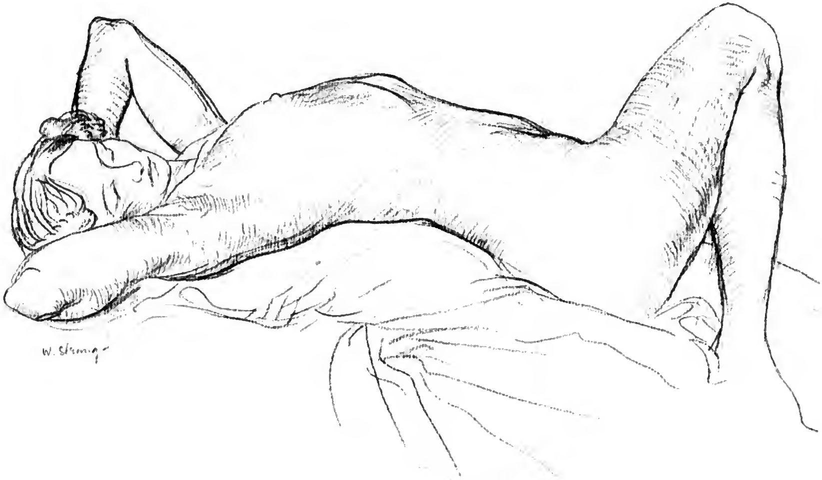
STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LACHEN"




STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LACHEN"




STUDIE ZU DEM BILDNIS L. BINYONS



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LIEBESLIED“



STUDIE ZU DEM BILD: „DIE TÄNZERIN"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „AM ANFANG“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS MODELL"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE TÄNZER"



STUDIE ZUR RADIERUNG: „DER VERLORENE SOHN“




ENTWURF „CHRISTUS IN EMMAUS"




ENTWURF „CHRISTUS IN EMMAUS"



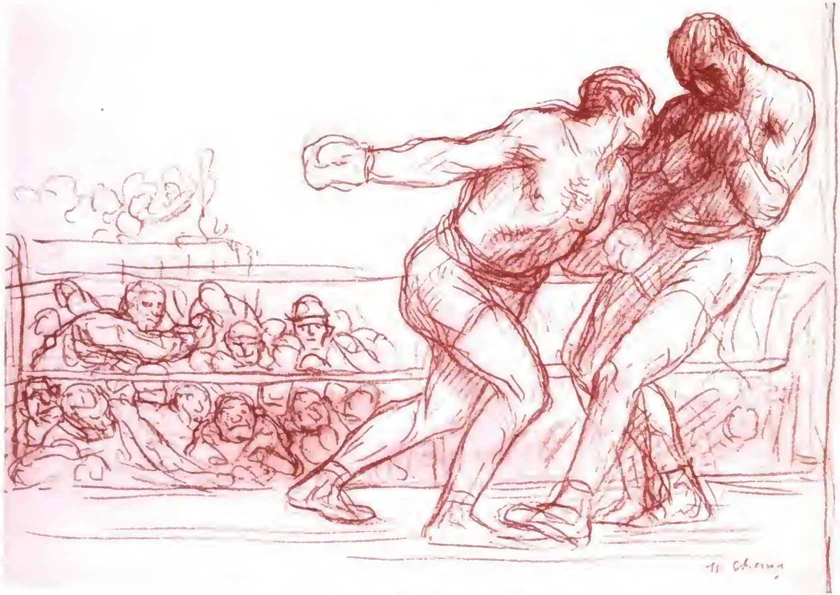
ENTWURF ZU EINEM GEMÄLDE



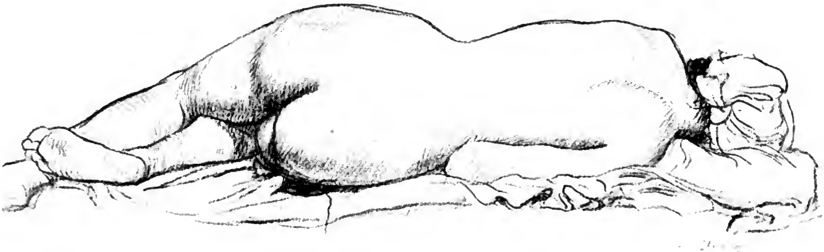
FIGURENSTUDIE ZU EINEM GEMÄLDE



ENTWURF FÜR DEN STEINDRUCK: „AM MORGEN"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „FAUSTKÄMPFER“



AKTSTUDIE




AKTSTUDIE



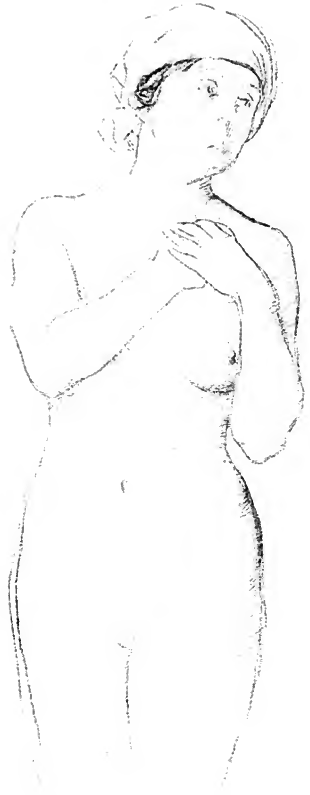

AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



SELBSTBILDNIS